

“Hablo desde el punto de vista de un intelectual joven”: la revolución en el proyecto poético-político de Raúl González Tuñón (1930-1935)



9-30

María Fernanda Alle*

Resumen

El presente trabajo se propone analizar los nuevos rumbos poéticos e ideológicos que comienza a transitar la producción de Raúl González Tuñón en la primera mitad de los años 30; nuevos rumbos que marcan el paso del poeta martinfierrista al poeta al servicio de la revolución. Para esto, indaga el proyecto poético-político propuesto por el autor y el lugar que ocupa dentro de él la idea de la revolución, centrándose especialmente en su experiencia como director de la revista *Contra* y en los dos libros que publica durante estos mismos años: *El otro lado de la estrella* (1934) y *Todos bailan. Poemas de Juancito Caminador* (1935).

Abstract

This paper analyzes the new poetic and ideological paths that the works of Raúl González Tuñón start to follow in the first half of the 1930s; new paths that mark the transition of the *martinfierrista* poet to the poet at the service of revolution. To this aim, we research on the poetic and political project proposed by the author and the place the idea of revolution occupies within it, especially focusing on his experience as the editor of *Contra* magazine and on the two books published during this period, *El otro lado de la estrella* (1934) and *Todos bailan. Poemas de Juancito Caminador* (1935).

*Es profesora en Letras por la UNR. Actualmente, se desempeña como docente de la cátedra “Análisis y Crítica I” de la carrera de Letras de dicha universidad. Su lugar de trabajo es el Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL) de la UNL y es becaria doctoral del CONICET. Correo electrónico: yfernandaa@hotmail.com

Palabras claves

Raúl González Tuñón

Revolución

Proyecto poético-político

Keywords

Raúl González Tuñón

Revolution

Poetic and political project

Fecha de recepción:

26 de Abril de 2011

Aceptado para su publicación:

14 de Agosto de 2012

*Por eso, después de tantas hojas borroneadas, parto con
rumbo a la revolución.
Ah, no interesan los sueños que se sueñan con los ojos
cerrados, sino aquellos sueños reales, aquellos sueños
despiertos de los que jamás quiero adormecerme, de los
que jamás quiero despertar.*

Tuñón: “Blues de los adioses”, *El otro lado de la estrella*.

Encontrar el “fervor”: del poeta martinfierrista al poeta al servicio de la revolución

En el año 1930, al regreso de su primer viaje a Europa, Raúl González Tuñón publica el libro de poemas *La calle del agujero en la media*. Tanto el viaje –pagado con los fondos del Premio Municipal de Poesía ganado en 1928 por su segundo libro, *Miércoles de ceniza*– como el poemario están inscriptos aún dentro de la experiencia martinfierrista de los años ‘20. En *La calle...* González Tuñón organiza un itinerario novedoso por París y algunas ciudades españolas y se detiene en el descubrimiento de los bajos fondos europeos, recorriendo espacios marginales propios de las clases populares: tabernas, circos, puertos, barrios proletarios e industriales, es decir, traslada a la Europa de entreguerras la mirada porteña desplegada en los poemarios anteriores, *El violín del diablo* (1926) y el ya citado *Miércoles de ceniza*. Sin embargo, hay un punto de inflexión en *La calle...*, en tanto aquí se abre a un ámbito internacional a partir del cual podrá tomar contacto con el Surrealismo, con la historia y, también, con la política, aunque esta no se exprese aún desde la doxa comunista sino más bien desde un rechazo a las instituciones y a los modos de vida burgueses que se corresponde con la bohemia y con las actitudes de ruptura que signaron a las vanguardias¹.

¹ Así, en el poema “Escrito sobre una mesa de Montparnasse”, González Tuñón expresa: “yo quisiera explotar una bomba, derrocar un gobierno / hacer una revolución con mis manos amigas / del cristal, / de la luz, de la caricia / destruir todas las tiendas de los burgueses / y todas las academias del mundo (Tuñón, 2005: 30). Como se lee en estos versos, el rechazo a lo burgués y la idea de la revolución no aparecen formulados en términos políticos de clase, como sí lo serán apenas algunos años más tarde. Es necesario recordar también que González Tuñón realiza su viaje el mismo año en que se publica el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* que, como se sabe, marca la politización del movimiento encabezado por Breton puesto que, allí, busca insertar al surrealismo en la acción política revolucionaria.

A lo largo de este poemario, Raúl González Tuñón construye una imagen de sí mismo como la del joven poeta que rechaza la moral burguesa y se instala en ese espacio ambiguo que caracteriza a la bohemia, entre la proximidad al pueblo y “el arte de vivir que la define socialmente” (Bourdieu, 1995: 92). Asimismo, este rechazo a lo burgués se corresponde con esa aspiración vanguardista que consistió, de acuerdo a Peter Bürger, en la superación de la autonomía del arte en la sociedad burguesa, y la “reconducción” de este “hacia la praxis vital” (2000: 109), aspiración en la cual reside la intencionalidad política de las vanguardias². La confluencia de rasgos que trasunta su imagen de escritor –la juventud, la actitud vanguardista, la marginalidad bohemia y, por ende, el rechazo a las convenciones sociales de la burguesía–, en una Europa herida aún por los estragos de la Primera Guerra Mundial y que se encamina hacia la segunda, generan una combustión que lleva al poeta a interrogarse sobre los valores, sobre el “fervor” que corresponde a ese momento histórico, sobre las posibilidades, en fin, que tienen los jóvenes que recién se acercan al mundo del arte para intervenir en este contexto de efervescencias y conmociones. Si la primera respuesta que el poeta tienta pone en juego una mirada negativa sobre estas posibilidades: “Mi generación está perdida porque han olvidado enseñarnos el fervor” (Tuñón, 2005: 73); más adelante, en el poema que cierra el libro, “Antigua canción de la Marina Mercante”, parece indagar la clave de una posibilidad futura, el inicio de una búsqueda:

¿Qué podemos gritar, cuál es nuestro canto, nuestro santo y seña,
quién nos enseñará el fervor? No sabemos otra cosa que andar, andar
a través de los ruidos y cuando viene la noche a achicar la ciudad,
acordarnos, acordarnos de lo que pudimos ser, de lo que pudimos haber
hecho, de todos esos rostros que se han esfumado con el tiempo
y de un pueblo de calles angostas que conocimos (Tuñón, 2005: 80).

Apenas tres años después de la publicación de *La calle...*, en el número cuatro de la revista *Contra*, dirigida por González Tuñón en el año 1933, aparece un poema suyo, por el que el autor será sometido a un proceso judicial acusado de “incitación a la rebelión” que le costará cinco días de cárcel: “Las brigadas de choque”. En ese poema, de tono provocador y combativo, que puede ser pensado como una suerte de programa poético-político, expresa:

Pero reclamo de cada uno la actitud revolucionaria / frente a la vida.
/ Pero reclamo el puño cerrado / frente a la burguesía. / ¡He recon-
quistado el fervor y tengo algo que decir! / Se llama “brigadas de cho-
que” a las vanguardias / de los obreros especializados. / En la U.R.S.S,

² El trabajo de Peter Bürger sigue siendo de referencia ineludible para pensar a las vanguardias en su búsqueda de reconexión del arte con la praxis vital; aunque, gracias a los aportes de recientes estudios, entre ellos, los de Andreas Huyssen (2006) y Hal Foster (2001), muchas de sus formulaciones han sido revisadas y reelaboradas.

nombre caro a nuestro espíritu. / Formemos nosotros, cerca ya del
alba motinera, / las brigadas de choque de la Poesía. / Demos a la
dialéctica materialista el vuelo lírico / de nuestra fantasía. / ¡Especia-
licémonos en el romanticismo de la revolución! (Saïtta, 2005: 366).

Así, si en el año 1930 a su regreso de una Europa convulsionada, González Tuñón se interroga sobre las posibilidades de conquistar un “fervor” que las generaciones anteriores no han “enseñado” a los jóvenes y sobre el “canto” y el “grito” que corresponde al momento presente, no solo para añorar lo que pudieron ser y lo que pudieron haber hecho sino para desarrollar esas potencialidades de acción que parecían destinadas a malograrse; tres años después, eleva un exaltado “grito” en el que afirma que ha podido finalmente recuperar ese fervor extraviado y que tiene “algo que decir”: propone un programa poético combativo –el de la poesía revolucionaria– que indica, también, que ahora sí sabe cuál es el “canto actual”. En el periplo trazado por esos tres años, se puede leer un cambio importante en el posicionamiento intelectual de González Tuñón, desde el poeta martinfierrista al joven escritor que adhiere a la revolución y que tiene su correlato en las nuevas modalidades de escritura que llevan su poesía por andariveles nuevos y diferentes respecto a los que transitaba en la década del ‘20. A partir de estas constataciones cabe preguntarse: ¿cómo logra González Tuñón la recuperación del “fervor” perdido y del “canto” que corresponde a la época?, ¿en qué consiste este nuevo “fervor”?; y, por último, ¿qué es lo que ahora el poeta tiene para “decir”?, ¿cuál es ese “nuevo canto”?

A lo largo de este trabajo buscaré responder estos interrogantes centrándome en la producción de Raúl González Tuñón en la primera mitad de los años ‘30, especialmente en su experiencia como director de la revista *Contra*, aunque recurriré también a dos libros que el autor publica durante estos mismos años: *El otro lado de la estrella* (1934) y, *Todos bailan. Poemas de Juancito Caminador* (1935). Este recorte en su producción responde a un hecho concreto: el impacto generado por el viaje que González Tuñón emprende en el año 1935 a España y la posterior Guerra Civil serán acontecimientos productores de una escritura que asimila los presupuestos programáticos que se ponen en juego en esta primera parte de la década, pero que serán canalizados de modo diferente, asumiendo otros recursos poéticos –“ese ritmo de marcha, de himno” (Tuñón, 1962: 14) y las formas poéticas populares españolas–, que no están presentes en su escritura de la primera mitad de la década, y delimitando la referencia a un espacio que se vuelve condensador de sentidos: la España Republicana que augura la revolución. En este sentido, los escritos del autor en el arco temporal trazado por esa primera mitad de la década actúan como un campo de pruebas de un proyecto estético y político que, adquiriendo diferentes modalidades, se continuará a lo largo de toda su trayectoria escrituraria.

Ahora bien, para enmarcar estos nuevos rumbos en la producción de González Tuñón –que Beatriz Sarlo (1988) conceptualiza como el tránsito entre “el margen y la política”– es necesario señalar que, a partir de la década del ‘30, se producen una serie de cambios y reposicionamientos en el interior del campo intelectual, consecuencia de múltiples factores sociales, políticos y culturales de ese momento de crisis, entre ellos, la resonancia de la Rusia revolucionaria, la debacle económica de 1929 que genera un gran impacto mundial y parece anunciar el pronto derrumbe del sistema capitalista y, en el ámbito nacional, el golpe de Uriburu en 1930. David Viñas señala que este momento (el autor amplía el arco temporal de este proceso hasta el año 1943) “aparece connotado por una serie de *conversiones*” (1996: 174) puesto que muchos intelectuales toman rumbos, tanto ideológicos como estéticos, diferentes respecto de los que marcaban sus producciones en la década anterior. Según el autor, estas *conversiones* no deben pensarse como “cambios abruptos respecto de los años 20, sino como acumulaciones paulatinas de dramaticidad e incluso patetismo que emergen y prevalecen durante la llamada *década infame*” (1996: 174)³.

En la misma dirección, Sylvia Sáita afirma que, durante estos primeros años de la década del ‘30, la franja de los intelectuales de izquierda comenzó a reflexionar “sobre cuestiones políticas y culturales que excedían los límites nacionales”, reflexión que implica la reactualización de las discusiones “en torno al rol del escritor comprometido, la función del arte revolucionario, las relaciones entre arte y sociedad o literatura y revolución, en un planteo que diseñó nuevas prácticas y nuevos modelos de intervención política” (2001: 386). A estos intelectuales, la Revolución Rusa y, más adelante, la Guerra Civil Española, les permitió, de acuerdo a la autora, construir un espacio diferente respecto del resto del campo intelectual “pues el impacto ideológico-político de la revolución se convirtió en el eje de sus discursos y de sus prácticas artísticas” (2001: 387).

Estos cambios que se producen en el campo intelectual durante la década del ‘30 alcanzan a González Tuñón quien asumirá, a partir de esos años, un posicionamiento intelectual diferente al que signó su escritura en la década anterior: la revolución será una certeza futura que el poeta debe anunciar a través de su arte, a cuya realización debe servir mediante el ejercicio de su escritura. Sin embargo, es necesario señalar que estos virajes respecto de su poesía de los años ‘20 constituyen la profundización de aspectos que ya se anunciaban desde su primer libro, *El violín del diablo*. Ya desde ese poemario inicial González Tuñón construyó una poesía que, a nivel referencial y temático, denunciaba o se lamentaba por la pobreza de los trabajadores e, incluso, anunciaba un futuro de cambios y estallidos sociales que transformarían las situaciones de injusticia para dar paso a un mundo nuevo: “¡Trabajadores negros, y fuertes y ceñudos / que componéis el noble poema del sudor! / Un día no lejano ha de ser vuestro

³ Los destacados pertenecen al original.

el mundo” (Tuñón, 1926: 73). De este modo, el pasaje de la poesía de los años ‘20 a la de comienzos de los años ‘30 puede pensarse como el tránsito desde esta promesa de cambios sociales reparadores de las injusticias a un proyecto poético e intelectual que conceptualiza estos cambios con el nombre de “revolución”, sosteniendo, en esta dirección, una ideología política de izquierda que implica nuevos modos de concebir la escritura, ligada ahora al imperativo revolucionario. En este sentido, este nuevo posicionamiento intelectual implica una redefinición del rol que debe asumir el poeta frente a las circunstancias de su tiempo, un rol que supone dotar de un valor y de una función a la propia práctica de escritura.

Para pensar el contenido de estos cambios en la producción de González Tuñón, parto del abordaje teórico que el filósofo francés, Alain Badiou, desarrolla en su libro *El siglo* (2009). Allí, el autor afirma que el pensamiento de los sujetos del siglo XX estuvo movilizado por la *pasión de lo real*:

La pasión de los sujetos, los militantes, se deposita en la *historicidad* de ese hombre nuevo. Pues estamos en el momento de lo real del comienzo. El siglo XIX anunció, soñó, prometió; el siglo XX, por su parte, declaró que él hacía, aquí y ahora.

Esto es lo que propongo llamar *pasión de lo real*, convencido de que es preciso hacer de ella la clave de toda comprensión del siglo (Biadiou, 2009: 52)⁴.

El siglo XX entonces es el siglo del “cumplimiento”, no de la “promesa”, y de allí deriva su carácter heroico y épico. El siglo, dice Biadiou, está atravesado por el antagonismo, una de cuyas figuras centrales es la que opone fascismo y comunismo. Por lo tanto, el pensamiento del siglo no supone un devenir dialéctico puesto que no se piensa en una síntesis posible entre ambos polos del antagonismo sino que “todo se orienta hacia la supresión de uno de los dos términos” (2009: 85). En este sentido, si el siglo XX es el siglo de la guerra, es también, nos dice el autor, la “centuria de las victorias” pues este pensamiento del antagonismo está atravesado por una subjetividad triunfante que “sobrevive a todas las derrotas aparentes” (2009: 83):

El siglo es convocado como siglo de la producción, por intermedio de la guerra, de una unidad definitiva. El antagonismo será superado por la victoria de uno de los campos sobre el otro. (...) Lo que nombra la articulación del antagonismo y la violencia de lo Uno es la victoria, como constancia de lo real (Biadiou, 2009: 84).

⁴ Los destacados pertenecen al original.

En este sentido, la “poesía revolucionaria” tal como la concibe González Tuñón implica, por un lado, asumir un explícito lugar dentro de ese antagonismo que polariza al siglo y, por otro, pensar la poesía como espacio de lucha donde también se juega la posible victoria. La poesía –como arma con la que el poeta cuenta en esa guerra– debe, en este sentido, ayudar a alcanzar ese futuro revolucionario. De este modo, el “fervor” recuperado, que es posible redefinir a partir de Badiou como *la pasión de lo real*, se juega precisamente en esa lucha por la victoria final y en la concreción –ya no la promesa– de ese “hombre nuevo”. Aquello que el poeta tiene “para decir”, el “canto actual”, no es otra cosa que el anuncio de ese futuro signado por la revolución. Y la labor que corresponde al poeta será entonces la de divulgar y proclamar su inminencia y, en tal movimiento, colaborar, a través de la escritura, en la creación de las condiciones para que se lleve a cabo.

En esta dirección, y volviendo a la idea de Sylvia Sáitta que cité anteriormente, posicionarse en este antagonismo implica, para los escritores ligados a la izquierda, escribir una poesía cuyo horizonte es Rusia. Así, en *Todos bailan*, González Tuñón reflexiona sobre el sentido de la historia, que se sucede a un ritmo vertiginoso y en la que se amontonan hechos que parecen carecer de un hilo conductor, y sin embargo, encuentra un acontecimiento histórico que se construye como dador de sentido y de futuridad, la Revolución Rusa, que se presenta como único camino posible para la victoria contra el orden burgués y anuncia nuevas posibilidades sociales, políticas y artísticas: “Oh, no me olvido de Rusia. / Allí está la libertad en preparación, / allí está la dignidad del hombre, / allí está el arte florecido, / allí está el cine purificado, / allí está el viento de los trigales y la oscura / sinfonía de los tractores. / Allí está el Plan Quinquenal y las Brigadas de Choque” (Tuñón, 2005: 95).

La experiencia de la revista *Contra*

De aquella inquietud sobre la falta de fervor de su generación y sobre la ausencia de un canto propio que dote de singularidad a la producción de los jóvenes, al optimismo revolucionario que signa la producción de González Tuñón en la primera mitad de los años ‘30 es necesario destacar la significación que adquiere la experiencia de la revista *Contra* como campo de pruebas, espacio de reflexión y discusión en torno a una serie de temas que marcan la agenda política de la izquierda y a partir de la cual el autor demarcará una serie de lineamientos para la labor del escritor que se suma a los ideales revolucionarios y definirá nuevos rumbos para su escritura⁵. En este sentido, esta experiencia conllevará la afiliación de González Tuñón al Partido Comunista en el año 1934.

⁵ Si bien, como señala Sylvia Sáitta, es en la contratapa de *Crítica* donde, tanto González

Contra. La revista de los francotiradores fue una publicación mensual que contó apenas con cinco números. A pesar de su escasa permanencia, la revista constituyó una importante e innovadora experiencia en tanto significó la irrupción de un modelo sin precedentes en el campo intelectual nacional que formuló un proyecto ideológico revolucionario vinculado a una estética vanguardista. Así lo señala Sylvia Saítta, en su estudio sobre *Contra*:

fue el primer programa estético-político que vinculó vanguardia estética con vanguardia política en la Argentina. (...) Las páginas de *Contra* fueron el escenario donde un grupo de escritores argentinos provenientes tanto de la experiencia vanguardista como de la literatura social de los años de 1920 buscó respuestas formales a los problemas suscitados por la intervención política, respuestas que renovarían los tópicos ya agotados por el arte social con la incorporación de nuevos modelos literarios (Saítta, 2005: 13).

El programa estético esbozado en las páginas de *Contra* tiene, en Raúl González Tuñón, su primera realización poética en dos libros que escribe inmediatamente después de la experiencia como director de la revista: *El otro lado de la estrella*, publicado en 1934, que reúne una serie de textos muy diferentes –cuentos, relatos breves, poemas en prosa, breves piezas teatrales– y *Todos bailan. Poemas de Juancito Caminador*, publicado un año después. Allí, la propuesta de una “poesía revolucionaria” que vincula una estética vanguardista a un propósito político, se concreta en una serie de textos que, recurriendo a las innovaciones formales vanguardistas aprendidas por el autor en la década anterior, intenta crear un archivo de su tiempo en tanto somete el cúmulo de acontecimientos actuales a un proceso de selección que responde a una ideología de izquierda. “Lo que tiene que decir” el poeta es, precisamente, esto: anunciar un futuro que se presenta como superación del antagonismo, asumir el poder de una voz profética cuyo deber es divulgar, comunicar este mensaje. Y digo que se trata de una práctica poética vanguardista por varias razones: en primer lugar, porque trabaja con las novedades martinfierristas del verso libre y la densidad de las metáfora inusuales; segundo, porque, a la manera del *collage*, construye su poesía con los restos (o los ecos) de voces coloquiales que pululan en el tráfico de la ciudad, con *slogans* e imágenes provenientes del mundo de la publicidad, con los ritmos

Tuñón como Córdoba Iturburu, “comienzan a intervenir sobre aquellas cuestiones que serán centrales en *Contra* –el rol del escritor latinoamericano, los deberes estético-políticos de los intelectuales revolucionarios– y diseñan los alcances del ‘nosotros’ que poco después definirá a los francotiradores de *Contra*” (Saítta, 2005: 20); lo cierto es que es en *Contra* donde se ponen en discusión de modo más visible las posibilidades estéticas de un arte que se piensa al servicio de los imperativos revolucionarios y donde se definen con claridad los antagonistas, es decir, los espacios culturales y políticos contra los cuales se diseña el proyecto de la revista.

modernos como el jazz, con los objetos ruinosos de la ciudad moderna, con la actualidad que proveen las noticias periodísticas, con los personajes cinematográficos de moda, los referentes del mundo de la política y los seres anónimos que circulan por los bajos fondos; por último, porque, a través del montaje, en cadena esos fragmentos de imágenes y sonidos, los une de modo que estos van construyendo un sentido doblemente revolucionario: en tanto renueva las posibilidades poéticas y en tanto intenta contribuir a darle “vuelo lírico” a la revolución social y política.

Si bien es clara la ubicación de la revista *Contra* en la izquierda del campo intelectual, el proyecto que impulsó mantuvo su autonomía respecto del Partido Comunista. Sin embargo, si su lema fue desde el primer número “Todas las escuelas, todas las tendencias, todas las opiniones”, lo cierto es que, como afirma Sylvia Saítta, “el ‘nosotros que delimita la revista será el ‘nosotros, los comunistas’” (2005: 14). Sin embargo, esta intención de mantenerse al margen de la estructura partidaria y la propuesta de construir un espacio de confrontación, polémica y diálogo abierta a “todas las tendencias” estaba destinada a chocar, como apunta la autora, con la estrategia de “clase contra clase” que sostenía el PC desde el año 1928 (2005: 14) y que le imprimió al partido “una actitud fuertemente disruptiva ante el resto del mundo político” (Cattaruzza, 2008: 178). De todos modos, más allá de esta intención primera, el tono beligerante que caracterizó a las intervenciones de *Contra* se fue exacerbando a lo largo de los números y su perspectiva de análisis de la realidad política, social, cultural y artística actual se volvió explícitamente cada vez más cercana a los lineamientos del partido.

Dos secciones fijas abren y cierran cada una de las entregas: “Los sucesos, los hombres” escrita por Raúl González Tuñón y la contratapa titulada “Recontra”, la sección satírica de la revista que recoge los procedimientos de *Martín Fierro*. La página inicial de González Tuñón, está construida a partir de una serie de “pastillas, escritas según las reglas estilísticas del periodismo moderno y del político, sobre sucesos de actualidad, argentinos, europeos y de la Rusia soviética” (Sarlo, 1988: 138). Allí, González Tuñón exhibe sus lecturas, sus gustos estéticos, sus opiniones, en un abanico temático que abarca desde el cine de vanguardia, los dibujos animados de Walt Disney y las críticas al sector “burgués” del campo intelectual y artístico hasta temas que conciernen a la actualidad política nacional e internacional. En este sentido, en “Los sucesos, los hombres”, González Tuñón va construyendo una figura del poeta-intelectual comprometido políticamente con la revolución y, en el mismo movimiento, define los lineamientos básicos de su propuesta estética y política en la vinculación de múltiples imaginarios culturales modernos.

Los temas que aborda la revista son amplios, desde las problemáticas estéticas más destacadas del momento, que incluye notas sobre cine y teatro de vanguardia, a la actualidad política nacional y mundial, aunque sin salirse de

la agenda temática de la izquierda. A lo largo de sus números, la revista va diseñando un tesoro que actualiza los temas políticos, sociales y culturales que conciernen al campo intelectual de la izquierda, renovando polémicas respecto al rol del escritor comprometido con la causa revolucionaria y la función que le corresponde al arte en sus relaciones con la política. En este sentido, el análisis que efectúa de la actualidad conlleva una propuesta artística que, en consonancia con el momento histórico, debe acompañar a la revolución, cuyo horizonte es Rusia y, en este movimiento, debe transformarse en un arte “útil”, al servicio de un imperativo de orden político y social. Al mismo tiempo, como parte de esta misma propuesta artística, la revista emprende una tarea de divulgación y publicidad de autores internacionales que responden a este mandato revolucionario del arte, como Louis Aragon y David Alfaro Siqueiros, ejerciendo al mismo tiempo una política de traducciones que responde a estas mismas raíces ideológicas.

Este tesoro temático que la revista va construyendo le permite definir una mirada ante los acontecimientos cuyo signo más claro es, tomando las palabras de Badiou, la lucha entre dos fuerzas antagónicas, el fascismo y el comunismo. Dos fuerzas que, según González Tuñón, recurren a los mismos medios para lograr fines opuestos: “FASCISMO: Todo para el Estado, con el fin de sostener al Estado y acentuar la diferencia de clases. COMUNISMO: Todo para el Estado con el fin de suprimir un día el Estado y con él la diferencia de clases” (Saïtta, 2005: 138)⁶.

El análisis de la actualidad que se va configurando en las páginas de *Contra* es la de un mundo en decadencia que anticipa el triunfo final de la revolución sobre una burguesía destinada a sucumbir ante el avance del comunismo. En este sentido, la revista trasunta una mirada optimista sobre la historia, que no admite la posibilidad de síntesis sino que supone la definitiva victoria de uno de los polos antagónicos y la supresión del otro: si, por un lado, no deja de denunciar las “atrocidades” políticas y sociales del fascismo internacional, por otro, estos hechos son, de acuerdo a esta perspectiva, fulgores finales de una derrota inminente. Al mismo tiempo, este análisis social y político supone otro sobre el estado actual del arte. Como señala Beatriz Sarlo en su trabajo sobre la revista ya citado:

Contra razona, siempre, a partir del presupuesto de que la sociedad burguesa, a nivel mundial, ha entrado en una etapa de decadencia definitiva y, por lo tanto, el arte que le corresponde se ha agotado aún antes de que la sociedad termine de derrumbarse. El arte del futuro, que ya se insinúa en el presente, rompe con las tradiciones estéticas del presente y recoge todos los principios de renovación de las vanguardias contemporáneas (Sarlo, 1998: 149).

⁶ Los destacados pertenecen al original.

En este sentido, asumiendo una explícita posición a favor de Rusia y de la revolución, la revista logra bosquejar los lineamientos de un compromiso ligado a la práctica intelectual que tiene su centro en la idea de que el arte debe contribuir al desarrollo de los procesos sociales, a partir de un proyecto estético que implica la recuperación de las técnicas vanguardistas, pero ahora puestas al servicio de la revolución. De acuerdo con esta idea, el arte se vuelve un tipo de intervención específica en el contexto social y político⁷.

Por otro lado, la novedad que significa este modelo propuesto por la revista conlleva la necesidad de contar con estrategias de legitimación y diferenciación respecto de otros grupos intelectuales de la escena nacional. Beatriz Sarlo destaca la cercanía entre los recursos estéticos usados en la revista *Martín Fierro* y los de *Contra* –sobre todo en la contratapa, “Recontra”– y arguye que esta adopción de las tácticas de la guerrilla literaria del martinfierrismo se debe a que, en su intento por lograr legitimar su propuesta y afianzar su posición en el interior del campo intelectual, está obligada a diferenciarse de dos grupos ya consolidados:

Por un lado, de la modernidad institucionalizada en *Sur*, Amigos del Arte, *Valoraciones*, es decir de la línea que, con algunas fracturas remite a *Martín Fierro* y *Proa*. Por otro lado, tiene que mandar mensajes a un sector relativamente nuevo del campo intelectual, que está colocado también a la izquierda, pero que, ni en política ni en estética, comparte su programa radicalizado (me refiero a la amplia franja de escritores e instituciones que se agrupan alrededor de Claridad, editorial y revistas). (...) *Contra* es martinfierrista porque continúa el momento extremista de la renovación estética, pero desplazándolo hacia la izquierda (Sarlo, 1998: 144).

Si *Sur* consolida una estética que *Martín Fierro* ya había “explorado con espíritu de ruptura” (Sarlo, 1998: 143) y, por lo tanto, no se ve en la necesidad de polemizar puesto que se mueve sobre un “terreno firme”; *Contra*, por su parte, que debe legitimar su lugar de enunciación y su posición estética, necesita de la discusión y de la polémica. La revista se posiciona, entonces, en un lugar de confrontación respecto a otros actores culturales del período: por un lado, construye

⁷ En este sentido, el proyecto poético de González Tuñón en los comienzos de la década de 1930 debe ser enmarcado en esa meta de la vanguardia que, como señala Andreas Huyssen, fue conseguir “la sutura del abismo que separa al arte de la realidad” a fin de “transformar el aislamiento de la sociedad de *l’art pour l’art* (...) en una rebelión activa que haría del arte una fuerza productiva para el cambio social” (2006: 26). De acuerdo con esta idea, la “poesía revolucionaria” tal como la concibe González Tuñón por esos años debe ser pensada dentro de ese sueño vanguardista que consistió, según Huyssen, en “devolver el arte a la vida y crear un arte revolucionario” (2006: 12) transformando tanto el arte y la política como la vida.

un espacio de enunciación diferente respecto al de otros grupos de izquierda, como *Claridad*, para quienes los fines revolucionarios del arte estaban supeditados a una estética de cuño realista-naturalista y, por otro, se contraponen a los grupos *Sur* y Amigos del Arte, quienes representan, de acuerdo a la perspectiva de *Contra*, el ala burguesa del campo intelectual. En este sentido, respecto de *Sur*, la invectiva es fundamentalmente contra su cara más representativa, Victoria Ocampo. En la sección “Los sucesos, los hombres”, González Tuñón arremete contra el modelo representado por la directora de *Sur* a través de un argumento en el que se conjugan cuestiones culturales, artísticas y, también, económicas y políticas:

Todos sabemos que la señora Victoria Ocampo es muy rica y muy relacionada. Amiga de celebridades muy festejadas en Sud América, poseedora de una de esas culturas frívolas, inútiles, no muy grandes por cierto, doña Victoria Ocampo, como buena nacionalista, emprenderá ahora una aventura financiera: se hará editora (...) Pero, hablemos en serio: Victoria Ocampo es uno de los tantos bluff o globos de este país ligeramente agrícola y rastacuero. No ha hecho nada por la cultura argentina. No ha escrito una sola página perdurable (Saítta, 2005: 138)⁸.

En cuanto a Amigos del Arte, la crítica hacia el grupo, al que *Contra* rebautiza como “Enemigos del Arte”, cobra vigor después de que la institución levantara la serie de conferencias del pintor David Alfaro Siqueiros. Este episodio, en el que la revista toma clara posición a favor del muralista mexicano, pone sobre el tapete la dicotomía a partir de la cual *Contra* diseña su propio programa estético. Así, hay solo dos opciones posibles: o un arte anti-moderno, sometido a los valores burgueses que, si a primera vista parece detentar una cultura prestigiosa, no es, de acuerdo a González Tuñón, más que un modelo esclerosado sin “sentido de la hora” y carente de “comprensión y sensibilidad” (Saítta, 2005: 239); o un arte

⁸ Si, para González Tuñón, *Sur* fue, desde su experiencia como director de la revista *Contra*, el blanco preferido de sus contiendas intelectuales; lo cierto es que la Guerra Civil Española, le brindó la oportunidad de un acercamiento transitorio al grupo nucleado en torno a la figura de Victoria Ocampo, bajo la bandera común de la “Defensa de la Cultura” en la lucha contra el fascismo. Ahora bien, el surgimiento de Perón, que fue pensado en sus orígenes como una copia vernácula de Hitler, ofreció la posibilidad de un segundo encuentro entre Tuñón y *Sur* en lo que parecía un nuevo momento de esa lucha antifascista, ahora centralizada en el ámbito nacional, pero que no perduraría más allá de las elecciones de 1946. De hecho, más adelante en el tiempo, en su poema “Coral Corea” del libro *Hay alguien que está esperando* (1952), un poema que se inscribe en los acontecimientos de la Guerra de Corea en plena Guerra Fría, González Tuñón escribe: “Madame Victoria Ocampo / la enamorada de nuestra kultura [sic], / escribirá en francés los epitafios / y tal vez done algunas de sus vacas / para los familiares de los muertos” (1952: 107). Como se ve, su oposición a la figura de Ocampo, aquí no es solo definida en términos estéticos e intelectuales, sino fundamentalmente, en términos políticos.

al servicio de la revolución, representado precisamente por Siqueiros, en el cual todas las innovaciones estéticas del arte de la década anterior están puestas en función de una utilidad social y política.

Esta actitud combativa de la revista, a partir de la cual delimita territorios y especifica diferencias, encuentra su justificación en esta necesidad de legitimar una posición novedosa en el campo intelectual argentino en tanto involucra un modelo que intenta unir vanguardia poética y política, el único camino “auténtico” que puede seguir el artista al servicio de la revolución: lo que queda por fuera del proyecto es solo propuesta anti-moderna y arte al servicio de la burguesía.

“Estar dentro de la realidad”: función del arte y del poeta al servicio de la revolución

En el primer número de la revista, González Tuñón publica un artículo, “Algunas opiniones que explican algunas actitudes”, que puede ser pensado como una suerte de manifiesto intelectual en la medida en que allí construye un espacio de enunciación y esboza los lineamientos básicos de lo que debe ser la labor del intelectual que asume una explícita posición ligada a un proyecto revolucionario. El autor abre el texto con una apreciación valorativa respecto de su pasado martinfierrista, lo que permite dilucidar también una reflexión sobre el sentido y la función de la práctica poética, dado que, ahora, los imperativos políticos movilizan la escritura por caminos diferentes a los de la década anterior:

Quando tenía catorce años comencé a leer a Marx y Engels. A los veinte años los olvidé, alucinado por la obra y la vida literaria. Después de viajar por Europa, y de vuelta a mi país, hace tres años, me entregué con fervor a la tarea de recordar lo leído, y comprenderlo mejor; a la tarea de leer a los nuevos maestros y a la de hacer propaganda, desde “Crítica” y algunas revistas, a favor de Rusia y del leninismo que es el marxismo aumentado y corregido. Hablé, y hablo, desde el punto de vista de un intelectual joven. En mis veinte últimos artículos he demostrado que, más o menos, estoy dentro de la realidad (Saítta, 2005: 65).

La declaración del “olvido” de las lecturas de Marx y Engels parece ser la confesión de un error cometido en el pasado que es reparado ahora por el “fervoroso” recuerdo de lo leído y la “propaganda” a favor de la causa revolucionaria. Esta idea involucra una valoración de la práctica poética anterior y del propio accionar del poeta: así de la “alucinación” y el “olvido” que signaron los años 20 se pasa al “fervor”, la “comprensión” y las tareas de divulgación que emprende el “joven intelectual” al servicio de la revolución. El viaje a Europa parece cons-

tituirse como un punto de inflexión en este proceso en tanto es a partir de ese contacto con la realidad política internacional de la Europa de entreguerras que puede interrogarse sobre la falta de fervor de los jóvenes y emprender el camino de su búsqueda. Búsqueda que lo llevará a definir una posición política “a favor de Rusia y del leninismo”, en otras palabras, a “estar dentro de la realidad”.

Esta dilucidación del pasado intelectual implica, necesariamente, someter a una reinterpretación el significado de las disputas literarias de los años ‘20. En el texto que abre *El otro lado de la estrella*, “Los escritores y la realidad”, González Tuñón ofrece una explicación de la experiencia martinfierrista y piensa el cambio que se produce desde los ‘20 a la producción poético-política de esos años primeros de la década del ‘30 como una ampliación de la mirada, que se vuelve ahora “universal”, interesada por los destinos del hombre en el mundo y ya no solamente por renovar la esclerosada poesía nacional:

Nosotros, lejos ya de “Martín Fierro”, hemos dejado atrás a muchos escritores, por inactuales, por fríos, por no creadores, por indiferentes, y estamos otra vez metidos en el pueblo, sin Florida y sin Boedo, sin mirar hacia la aldea, como ellos, pero mirando hacia el mundo, hacia lo universal, hacia lo realmente importante que es el destino de todos los hombres, la total dignificación de la vida. (...)

¿Qué fue lo de “Martín Fierro”? ¿Una generación? ¿Un movimiento? Nada más que un oportuno movimiento literario. La generación – edades distintas, idéntico destino– se perfila recién ahora (Tuñón, 1934: 24).

La experiencia de Martín Fierro fue necesaria, entonces, en tanto significó el trazado de otros caminos estéticos que permitieron renovar y modernizar la poesía pero, al mismo tiempo, González Tuñón deslinda territorios: por un lado, está el camino de los escritores que ponen su práctica al servicio de los imperativos revolucionarios y, por otro, “los Marechal, los Prebisch, los Vallejo, los Fijmann, etc., cuya postura de rebuscamiento, de elite, de catolicismo o travesura, tiene casi tanta edad como el mundo” (Tuñón, 1934: 24), en un argumento que liga la práctica literaria a un posicionamiento político y de clase. Así, acabada la contienda Boedo-Florida, se perfilan solo dos caminos posibles: el camino moderno, nuevo, que mira al mundo y que se dirige al proletariado, concebida como la clase promotora de los cambios, y el de aquellos que se empeñan en repetir modelos obsoletos al servicio de la clase burguesa. Si, como escribe en el poema “Cosas que ocurrieron el 17 de octubre” de *Todos bailan*, “A los veinte años solo creíamos en el Arte, sin la vida, / sin la Revolución” (Tuñón, 2005: 102), ahora González Tuñón piensa, haciendo uso de una cita de Paul Valéry que coloca

como epígrafe de ese libro, que: “Si une pièce ne contient que *poésie*, elle n’est pas un poème”⁹.

En este sentido, sometidas a reinterpretación las experiencias vanguardistas de la década anterior, la tarea intelectual que González Tuñón promueve se relaciona con una labor de propaganda revolucionaria, tarea que le permite “estar dentro de la realidad” y recuperar, así, el fervor extraviado. Esta *pasión de lo real*, recurriendo nuevamente a los conceptos de Badiou, que orienta el pensamiento implica adoptar una perspectiva que supone la certeza del pronto derrumbe del mundo burgués:

Es imposible negar esta verdad: el pensamiento burgués y la moral burguesa, en estado de descomposición, van al desastre final junto con la economía burguesa. Y esta otra: la mayoría de los intelectuales escribe para una clase, la burguesa, clase que lo único grande que ha creado es lo que acabará con ella: la técnica (Tuñón, 1934: 22).

Este análisis optimista acerca de la decadencia del mundo burgués conlleva una reflexión acerca de las alternativas artísticas que tiene el intelectual para intervenir y que lo ligan a un posicionamiento de clase: un arte burgués o un arte revolucionario, son estos los dos proyectos antagónicos en juego ante los cuales el intelectual debe optar. Por otro lado, la posibilidad de “estar con los proletarios” y, por eso mismo, de servir a los fines revolucionarios será, de acuerdo a González Tuñón, el resultado de una “mentalidad” que se asume y no de una condición inherente a la clase de origen, logrando así resolver la contradicción entre la clase de pertenencia y la adhesión a la lucha revolucionaria:

Hay proletarios y burgueses, y yo estoy con los proletarios, sino por mi cultura y mi condición de periodista, por, entiéndase bien, MI MENTALIDAD REVOLUCIONARIA.

Y hay otros también que, aun siendo proletarios, pertenecen a la parte de la burguesía porque SU MENTALIDAD ES BURGUESA (Saïtta, 2005: 66)¹⁰.

Si bien no se trata de afiliarse al partido y ser un “marxista ortodoxo” sino de “asumir una mentalidad”; lo cierto es que “estar dentro de la realidad” significa, para González Tuñón, poder comprender los signos que se desprenden de los

⁹ Las itálicas pertenecen al original.

¹⁰ Las mayúsculas pertenecen al original.

acontecimientos, indicadores de la inminente destrucción del sistema capitalista, y asumir, frente a este hecho, una voz profética cuya función será anunciar ese futuro revolucionario que se avecina:

Ya he dicho que no pretendo inventar el paraguas y pasar por un marxista ortodoxo. Ya he dicho que soy uno de los que anuncian lo que vendrá. Porque intuyo, porque comprendo que esto, tarde o temprano se pudrirá del todo, y que hay que ir a otra cosa y que el único camino posible es el del comunismo (Safta, 2005: 66).

Este antagonismo que a nivel social, político y económico enfrenta a dos clases ante las cuales el intelectual debe tomar posición se expresa también, como vengo señalando, tanto a nivel cultural como artístico. Así, los intelectuales que escriben para la burguesía, que ostentan una escritura “prestigiosa” pero, al mismo tiempo, carente de originalidad e incapaz de cualquier innovación aparecen enfrentados a los escritores al servicio de la revolución, cuya aparente “falta de cultura” es, en realidad, la expresión de una autenticidad y una vitalidad ausente en el otro polo del antagonismo. Así, en “Los escritores y la realidad”, González Tuñón legitima su práctica poética, asumida como expresión de una “cultura del pobre”, separándose de otros escritores “neutrales”, ligados a la burguesía, que acumulan saberes prestigiosos pero que no pueden encontrar su originalidad condenándose a repetir modelos. En este sentido, una línea argumental va hilvanando esa “cultura del pobre” a la práctica de “un arte al servicio de la sociedad” y a la posibilidad de hallar un tono propio y original para la escritura. En el mismo movimiento, González Tuñón homologa la posesión de una cultura alta y prestigiosa a la neutralidad política, la “repetición” y la falta de originalidad:

Nuestra cultura de muchachos pobres, hecha de prepotencia casi, a manotazos, cruzada de viajes, de pasiones y de aventuras, defendida por una sensibilidad que nadie puede negar (...) es más viva, más humana, más útil, más de hoy (...) que la de esos pillastres de la literatura que viven al asalto a las enciclopedias, a los libros olvidados, a las historias y las sugerencias de los otros. (...) Es que creemos que ella [la cultura] debe ser mucho más fuerte, más actual, más noble, que la estrecha, snob y podrida cultura burguesa (Tuñón, 1934: 21)¹¹.

¹¹ Si es cierto que aquí resuena el famoso prólogo a *Los lanzallamas*, de 1931, en el que Roberto Arlt (2005: 8) afirma: “El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula”; no está de más señalar que el “nosotros” que González Tuñón construye en este texto, el de los escritores pobres de cultura pero originales, incluye, explícitamente, tanto a su hermano Enrique como al mismo Arlt. Pero, a diferencia del prólogo de Arlt, que remite a una discusión por

Este deslinde de territorios artísticos trazado por Raúl González Tuñón le permite legitimar su propia posición al servicio de los imperativos revolucionarios y, por lo tanto, una práctica artística que supone un vínculo con el contexto social y político en que se lleva a cabo. En este sentido, esta idea dominante de un arte al servicio de la revolución conlleva un posicionamiento ante el dilema arte puro/arte propaganda que *Contra* propone como materia de discusión en una encuesta. El enfoque de González Tuñón al respecto lo conduce al planteamiento de un vínculo entre el arte y los procesos sociales y políticos que marcan cada momento histórico, lo cual implica una idea del arte que comporta una utilidad específica. Así, para Tuñón, a cada situación particular le corresponde un tipo determinado de arte útil. Si la Argentina de los años '30 está aún signada por la lucha de clases, el deber del artista es ayudar al fin revolucionario desde el ejercicio de su propia práctica artística, ligándola al proletariado –o, en su defecto, a la burguesía–; en cambio, una vez que la revolución haya creado la sociedad sin clases, el arte podrá ser “arte puro”. Mientras ese estado social no se consolide, el deber moral del artista es contribuir a crear las condiciones para que pueda llevarse a cabo la revolución. En coincidencia con el muralista mexicano, David Alfaro Siqueiros, González Tuñón plantea una propuesta artística que supone que a cada momento del proceso revolucionario le corresponde un tipo de arte específico:

pero queda establecido que el arte, desde nuestro punto de partida es “hoy”, “mañana” y “después”, como dice Siqueiros. Hoy, estamos empeñados en un arte subversivo que despierte y provoque, que represente la ansiedad, el dolor y la esperanza del pueblo. Mañana, el arte servirá a la dictadura del proletariado, marchará parejo con la construcción del socialismo. Y después... Entonces será el arte PURO (Saítta, 2005: 264)¹².

Este proyecto artístico-político que defiende González Tuñón encuentra su formulación también en el texto “Los escritores y la realidad” de *El otro lado...*. Allí, sin embargo, da una vuelta de tuerca a este argumento señalando la impo-

la legitimidad estética de una escritura considerada “mala” o “inaceptable”, en González Tuñón aparecen, al mismo tiempo, dos cuestiones: lo estético y la adscripción política, como formas inseparables de pensar el valor de la literatura.

¹² Los destacados pertenecen al original. En la tercera entrega de la revista, dedicada al “caso Siqueiros”, se publica un ensayo programático del pintor, titulado “Plástica dialéctico-subversiva”, en el que señala tres momentos artísticos de la plástica al servicio de la revolución: “plástica subversiva de ilegalidad durante el período actual y de asalto definitivo al poder por parte del proletariado”; “mañana”, “plástica de afirmación y edificación socialista para el período transitorio de dictadura proletaria”; “después”, “plástica de la sociedad comunista ya edificada” (Saítta, 2005: 254).

sibilidad del arte, a lo largo de su historia, de ser neutral a la sociedad en que se produce. De esta manera, según el autor, la literatura es, precisamente, una “interpretación de la época” por parte de los escritores y la incomprensión de este hecho vuelve al artista servil a la clase burguesa:

El artista no puede ser, no debe ser neutral. Aceptamos la premisa pensando que es posible que no lo haya sido nunca. ¿Fue neutral Shakespeare? Ben Jonson? Dante? Cervantes? Rabelais? Goethe? Dickens? Cada cual interpretó su época, hizo sátira de lo malo y de lo indigno, de lo ridículo y de lo infame. Por otra parte EL ARTE DEBE RESPONDER A LAS CONVICCIONES SOCIALES EN UNA SOCIEDAD DIVIDIDA EN CLASES. De ahí que los que no comprenden esto, son aliados o sirvientes de la burguesía (Tuñón, 1934: 23)¹³.

La idea de González Tuñón respecto a la posición que ocupa el intelectual revolucionario actualiza una discusión problemática respecto a la relación entre los mandatos partidarios y el ejercicio intelectual. En una de las pastillas que integran la sección “Los sucesos, los hombres” del segundo número de *Contra*, González Tuñón piensa un espacio para los artistas al servicio de la revolución a través del ejercicio de sus propias prácticas: no se trata de “afiliarse” ni de transformarse en un experto en materia económica sino de ofrecer a la revolución “la fantasía y el romanticismo” que son las “armas” del poeta. Al mismo tiempo, este argumento señala los parámetros de una moral del escritor al servicio de la revolución cuyas virtudes serán la “sinceridad” y el “fervor” a la causa desde una posición que no necesariamente requiere subordinarse a la política partidaria:

“Lenin afirma que la fantasía y el romanticismo son indispensables.” (Un pasaje de “Juventud Rusa”).

Uno puede ofrecer, modestamente, a la revolución –y entiéndase por revolución el espíritu inconformista, en perpetua lucha, y los trabajos que para crear un estado revolucionario se están haciendo– esa fantasía y ese romanticismo, sin ser un marxista ortodoxo y sin compenetrarse con los problemas económicos. Para éstos, hay otros cerebros mejor dotados y que tal vez, al mismo tiempo, no lo estén para lo que llamamos “poesía de la revolución”. Está bien que el proletariado desconfíe de los intelectuales. Pero tome de aquellos realmente sinceros, de los que han demostrado saber arriesgar en algunas actitudes que muy pocos han tenido el fervor que ofrecen (Saïtta, 2005: 140).

¹³ Las mayúsculas pertenecen al original.

Esta postura respecto a la función del artista como servidor de la revolución a través de su propia escritura otorga al arte un lugar de autonomía que está destinada a chocar con los intereses del Partido Comunista. Así, Carlos Moog, un militante del partido, contesta, en la tercera entrega de la revista, al artículo de González Tuñón "Algunas actitudes...", criticando su posición y tildando a sus ideas de "confusionistas" puesto que el accionar del intelectual "sea literaria o efectivamente, no queda librado a su criterio, a lo que él pueda CREER" (Saïtta, 2005: 301)¹⁴. Lo que parece estar exigiendo el autor de la inectiva es, precisamente, la afiliación al partido por parte del "escritor verdaderamente revolucionario, que no lo sea de café y de palabras" (Saïtta, 2005: 300). La respuesta de Tuñón elude la confrontación y acepta la crítica de Moog pero defiende la actitud de la revista en tanto la repercusión de la misma en el campo intelectual se vuelve indicador de que su posicionamiento está claramente definido:

Como este artículo [el de Moog] está dirigido en realidad contra el primer número de *Contra*, nosotros no discutimos y aceptamos alguna gran verdad que nos dice. Por otra parte (...) los hechos se encargan de contestar al compañero Moog. "*CONTRA*" está contra alguien. Contra un sistema, contra una sociedad, contra un medio. De ahí la polvareda que está levantando... (Saïtta, 2005: 413).

Un año después de su experiencia como director de *Contra*, en 1934, González Tuñón se afiliará, finalmente, al partido, lo que, de algún modo, viene a explicar el tono un tanto conciliador de la respuesta a la crítica partidaria de Moog; diferente de la polémica que, un año antes, enfrentó a Roberto Arlt con Ghioldi en la revista *Bandera Roja* por cuestiones similares, y en la que Arlt, lejos de cambiar sus puntos de vista, continuó afirmando el lugar autónomo del intelectual ante los imperativos partidarios. De hecho, la poesía de González Tuñón en el arco temporal que va desde finales de los años '30 hasta mediados de los '50 estará abiertamente ligada a las políticas sostenidas por el PC.

En los primeros años de la década del '30, sin embargo, la posición dominante de González Tuñón respecto de la tarea intelectual al servicio de la revolución es la que expresa en "El poema internacional", que aparece publicado en el segundo número de la revista y también, con algunas modificaciones, en *Todos bailan*. Allí, el poeta da una pauta para pensar la poesía como "canto de unión" y como "marcha hacia el futuro" guiada por un imperativo revolucionario:

Madre, me fui detrás de los obreros cantando. /Vamos a dar la vuelta al mundo cantando / (...) / y solo un hombre claro y científico que

¹⁴ Los destacados pertenecen al original.

respira / –oh, que respira todavía en la plaza roja– / nos ha de guiar
hacia los altos / hornos, / hacia las montañas de acero, / hacia los
clubs o hacia la higiene, / hacia la libertad sexual, hacia la electrici-
dad, / hacia el petróleo y el agua, a nosotros, a nosotros, / hacia la
dignidad humana. / Y una muchacha me dijo: –Pasaron hacia allá. /
Y yo vi una nube de polvo luminosa en el alba, y me / quedé pen-
sando. / Quiero decir: –Me fui tras ellos (Tuñón, 2005: 101).

Así, el acoplarse a los obreros que marchan cantando en el alba guiados por el líder soviético, permite superar la alternativa pensamiento/acción puesto que el pensamiento, propio de la producción intelectual, es fruto aquí de esta unión al canto proletario: unirse a la lucha, parece decir el poeta, es, en las circunstancias presentes, el camino del intelectual, o de otro modo, actuar es la forma de pensamiento exigido por los tiempos que corren. González Tuñón encuentra, entonces, un camino posible para pensar las vinculaciones entre la revolución y la poesía, resultado de una escritura ligada a la propaganda revolucionaria y a las innovaciones estéticas de la vanguardia, que significa recobrar un “fervor” cuya búsqueda iniciaba en *La calle del agujero en la media*.

Fuentes

Arlt, Roberto (2005), *Los lanzallamas*, Buenos Aires, Centro Editor de Cultura.

González Tuñón, Raúl (1926), *El violín del diablo*, Buenos Aires, Gleizer.

----- (1934), *El otro lado de la estrella*, Montevideo, Sociedad Amigos del Libro Rioplatense.

----- (1952), *Hay alguien que está esperando*, Buenos Aires, Carabelas.

----- (1962), *La rosa blindada*, Buenos Aires, La Rosa Blindada.

----- (2005), *La calle del agujero en la media. Todos bailan*, Buenos Aires, Seix Barral.

Saítta, Sylvia (2005), *CONTRA. La revista de los francotiradores*, Presentación e introducción, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Bibliografía referida

Badiou, Alain (2009), *El siglo*, Buenos Aires, Manantial.

Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

Bürger, Peter (2000), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

Cattaruzza, Alejandro (2008), "Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925-1950)", *A contracorriente*, vol. 5, n° 2, pp. 169-195.

Foster, Hal (2001), "¿Quién teme a la neovanguardia?", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, pp. 3-36.

Huyssen, Andreas (2006), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Saítta, Sylvia (2001), "Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda", en *Nueva Historia Argentina*, Cattaruzza, Alejandro (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 384-428.

Sarlo, Beatriz (1988), "La revolución como fundamento", "Raúl González Tuñón: el margen y la política", en *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 121-178.

Viñas, David (1996), "Cinco entredichos con Raúl González Tuñón", en *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 168-178.